Fobia dell'immaginazione: due letture in merito al traguardo de I promessi sposi

[…] *se si va dietro al Manzoni di dopo i Promessi Sposi,*
si rischia molto di riescire alla negazione dell'arte.

Arturo Graf, *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (1889)

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.

Purg. I, vv. 7-12

Tematizzare un discorso che imbastisca una riflessione critica a partire dalla relazione tra la componente linguistico-stilistica e la poetica che ne orienti la ricerca letteraria, pare un gesto quasi scontato se parliamo di Alessandro Manzoni. Infatti, percorrendo a ritroso il cammino del nostro, e prendendo le mosse dall'ambizione propria alla questione dell'unitarietà della lingua, in quanto atto teoricamente fondativo di quella letteratura che si autopercepisca come 'nazionale' fino ai giorni odierni – per la quale si sono contemplate le affinità e le premesse ideologiche sostenute dall'autore –[1] *I promessi sposi* annunciano, nella prima metà del secolo XIX, un nuovo canone per identificare in Italia il romanzo modernamente inteso. Alla luce di ciò, si rivela urgente collocare lo scrittore in un contesto di scarsa tradizione romanzesca, nonché l'esistenza estremamente variegata di dialetti e tratti idiomatici presenti nella penisola; una situazione storico-geografica che lo vede nascere e cimentarsi innanzitutto come tragediografo e poeta lirico.
Mentre nel 1827 (anno cardine, come sappiamo) Giacomo Leopardi riesce a pubblicare le *Operette morali* –[2] capolavoro riconosciuto, seppur non senza sospetti e difficoltà iniziali, dal preciso ambiente intellettuale dell'epoca, in grado di recepirne cioè la ricerca ermeneutica e la portata filosofica, presupponendo le possibilità stilstiche e retoriche della grande tradizione lirico-classica ricatalizzata nella forma dialogica –, Manzoni col suo progetto promuove (operazione che, sin dalla scelta del fiorentino parlato, si prolunga fino alla redazione della cosiddetta "quarantana") uno scarto rispetto a quella componente linguistico-tradizionale, così da concepire una svolta del pensiero, della propria poetica; infine, della letteratura stessa.
Le implicazioni che si configurano a seguito della riflessione manzoniana circa il fare letterario, coinvolgono tutt'oggi la necessità di autocritica che gli autori dovrebbero sviluppare nei loro confronti: i tentativi di elusione dalle conquiste e dai problemi che l'opera dell'autore lombardo solleva e mette in evidenza nella storia della letteratura moderna, si rivelano infondati quanto più si cerca di obliarne la ricaduta sia a livello di teoria della letteratura, sia sulla pratica in sé del narrare. Sottoporre la propria opera all'esame di realtà e valutarla sul piano della credibilità infatti, sono entrambe verifiche proprie di autori consci della poetica che si accingono a sostenere; e in ottica post-manzoniana, non per forza chi scrive deve essere supino alla derapata di chi è passato da *Il*

1 Si vedano, a tal proposito, gli scritti teologico-morali, filosofico-politici e linguistici contenuti in Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, vol. II, Società Editrice Italiana, Roma 1965.

2 Benché l'edizione definitiva sia quella napoletana del 1836 presso l'editore Starita, datata 1835; le edizioni del 1827 (presso l'editore Stella, di Milano) e del 1834 (a cura dell'editore Piatti, in Firenze) si ritengono intermedie. In occasione del presente lavoro, vale la pena rammentare l'incontro avvenuto tra Leopardi e Manzoni a Firenze, il 3 settembre 1827, durante la riunione al Gabinetto di lettura di palazzo Buondelmonti per volontà di Giovan Pietro Vieusseux, per cui cfr. Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, in collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti), BUR, Milano 2021, pp. 23-42; in particolare, pp. 36-37.

cinque maggio e dall'*Adelchi* a *I promessi sposi*, ma, qualora ne prenda le distanze, deve saper motivare questa sua scelta.[3]

Dunque, se sussiste un versante legittimo sul fattore della ricezione di tali implicazioni, capacità e possibilità narrative, si apre un fronte alternativo a questa impostazione critica, che si premette di indagare le incoerenze, le ostruzioni, la faglia incolmabile che la rivoluzione manzoniana ha comportato nella interpretazione della letteratura e del suo significato. In questa direzione, un saggio ambizioso di Paolo D'Angelo, dal titolo *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia* (Il Mulino, 2013), si propone di sviscerare il problema della morte dell'arte, a causa dello scrupolo assoluto nei confronti del verosimile per mezzo della postura letteraria assunta da Manzoni, in linea al suo rapporto con le cose, la realtà, la Storia e altre categorie attinenti alla sfera delle scienze umane e cognitive. In particolare, nel presente contributo, ci concentreremo sul quinto capitolo del saggio, intitolato *Due lettori*.

L'argomentazione di D'Angelo, studioso di formazione filosofica e psicanalitica, coglie, nella produzione del suddetto, un bagaglio di questioni di non poca importanza: tra le quali, la matrice propriamente estetica da cui scaturisce la critica della concezione letteraria manzoniana, in rapporto a quelli che sono stati due suoi lettori dell'epoca (da cui il nome del capitolo). Stiamo parlando nientemeno che di Johann Wolfgang von Goethe e di Ugo Foscolo. Da una parte l'autore del *Faust*, degli *Inni* (non 'sacri', alla maniera del nostro) e, soprattutto in rapporto a Foscolo, de *I dolori del giovane Werther*; dall'altra l'autore *Dei sepolcri* e, appunto, de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Mantenendo il perno dell'analisi su Manzoni, D'angelo approfitta della triade per far interagire le diverse posizioni estetiche in campo. È significativo e balza subito all'occhio che, fatti i dovuti distinguo, specifiche reazioni antimanzoniane provengano da due autori esemplari che, a un certo punto della loro produzione, hanno sentito il bisogno di scegliere, per le loro opere di passaggio dai versi alla prosa, la forma romanzo senza avvalersi dell'espediente narrativo, bensì appoggiandosi al genere epistolare. L'elemento stilistico gioca un ruolo fondamentale nella ricostruzione del posizionamento che gli scrittori percepiscono di sé e degli altri; inoltre va tenuta in estremo conto l'importanza della rigidità che nei secoli precedenti manteneva le distinzioni tra generi. E ancor più significativo pare che proprio Goethe, allora trentaseienne, dopo un personaggio come Werther si dedichi a un romanzo quale *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*,[4] in cui la parabola del protagonista è ascendente nella misura in cui la finzione contribuisce alla edificazione di una vicenda artistica ed esclusiva. Pertanto, se il romanzo di Goethe è considerato il capostipite del *Bildungsroman*, nella penisola quello di Manzoni è considerato il capostipite del romanzo storico, in cui, a differenza dell'estetica goethiana, non regna l'ascesa borghese di un individuo dalle credenziali classificate come eccezionali, ma la peripezia continua dell'intreccio che prevede le sofferenze e il riscatto dei singoli personaggi quanto il conseguente abbattimento dei rispettivi antagonisti cui le loro vicende inesorabilmente si legano.

Tracciate le coordinate necessarie per addentrarci con più attenzione nel ragionamento di D'Angelo, vediamo come egli si concentri sulla qualità del rapporto epistolare tra lo stesso Manzoni e uno dei più importanti intellettuali europei dell'epoca: un giovane autore milanese, altamente preparato e con alle spalle già dei lavori notevoli sul piano della lirica e della drammaturgia, colloquia con il tardo Goethe, quello che incessantemente continua a lavorare al *Faust* e si porta dietro la grande eredità del *Klassik*.[5] Mentre D'Angelo ci fa scoprire il giudizio entusiasta del poeta tedesco su *Il conte di Carmagnola*, successivamente puntualizza:

---

3 Cfr. *Tre domande su Manzoni agli scrittori di oggi. Edoardo Albinati, Nicola Lagioia, Michela Murgia, Laura Pariani, Antonio Scurati*, in «Annali Manzoniani», terza serie, N. 1, 2018, pp. 116-122. L'articolo è liberamente consultabile e scaricabile in formato PDF attraverso il seguente link: https://www.casadelmanzoni.it/content/annali-manzoniani-n-1-2018?language=it (ultima consultazione 7/06/2025).

4 Goethe pubblicherà quest'opera tra il 1795 e il 1796, per cui si veda la sinossi a *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, con uno scritto di Martin Walser, Mondadori, Milano 2013.

5 Sembra opportuno, in questa sede, sottolineare l'importanza del viaggio compiuto da Goethe in Italia a partire dal 4 settembre 1786 al 18 giugno 1788, per cui si veda Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, De Agostini, Novara 1982.

> I *Promessi Sposi*, però, riproposero a Goethe il problema del rapporto tra poesia e storia. Questa volta non era questione di separazione materiale tra personaggi storici e ideali, ma più generalmente del rapporto tra parti storiche e parti liberamente immaginate del romanzo. L'opinione di Goethe sul complesso dell'opera restava ampiamente favorevole, e nel frattempo non erano mancati altri riconoscimenti ancora più eloquenti, come la traduzione che Goethe scelse di fare del *Cinque maggio* e del monologo di Svarto nell'*Adelchi*.[6]

Come si vede, è in particolare l'opera romanzesca a innescare delle seppur piccole riserve. Siamo ai primi approcci della lettura che Goethe dà dell'opera, e D'Angelo sfrutta questo interstizio in quanto ricezione intermedia da parte del poeta, inquadrando la gestazione con cui quest'ultimo giunge a comprendere quali siano gli intenti e i caratteri propri della poetica manzoniana. Si veda la consapevolezza di questo itinerario che lo studioso rimarca, come dimostrano le parole dello stesso Goethe:

> Il romanzo di Manzoni sopravanza tutto quel che io conosco in questo genere. Non ho bisogno di dirle che quel che è intimo, tutto ciò che proviene dall'animo del poeta, è assolutamente perfetto, e che quel che è esteriore, tutte le descrizioni di luoghi e simili non la cede di un capello alle grandi qualità intime [...] L'impressione nella lettura è tale, che si passa continuamente dalla emozione alla meraviglia, e dalla meraviglia di nuovo all'emozione, così che non ci si allontana mai da nessuno di questi grandi effetti. Pensavo, più in alto di così non ci si può spingere. In questo romanzo si vede per la prima volta chi è Manzoni. Qui il suo animo intero viene a manifestarsi, quell'animo che nelle sue opere drammatiche non ha avuto la possibilità di dispiegarsi.[7]

Il poeta tedesco stava infatti ultimando la lettura de *I promessi sposi* nel 1827.[8] Nel frattempo però, scopriamo un Manzoni che sulla scia di queste osservazioni scriverà – dopo la lettura di un articolo del medesimo anno, pubblicato sulla rivista «Kunst und Alterum» e dedicato al romanzo –,[9] una lettera al banchiere Gaetano Cattaneo (mediatore tra i due, provvide personalmente a procurargli alcune opere di Manzoni) parlando di sé in terza persona, in cui rende testimonianza dell'impatto che i riscontri goethiani hanno determinato nella sua maturazione estetica, e si dimostra seriamente dedito alla meditazione sul rapporto tra storia e poesia, così come sulla distinzione tra personaggi ideali e personaggi storici:

> Le osservazioni che Goethe s'è degnato di fare sul modo tenuto da Manzoni nell'unire la storia coll'invenzione hanno obbligato quest'ultimo a pensarci un po' più seriamente che non avesse ancor fatto, e a cercarne le ragioni. Ed egli s'è messo ad esporle, parendogli oggetto interessante quello di cui Goethe s'era occupato un momento; e non ha dubitato di rivolgersi a Goethe medesimo [...] La salute di Manzoni non lo ha mai lasciato progredire se non lentamente nel lavoro, e lo ha costretto sovente ad interromperlo. Però egli vi attende come può, e quando ne avrà levate le mani, non temerà di spedirlo, quale sarà, a Chi, in ragione dell'ingegno, debb'essere il più indulgente dei lettori.[10]

---

6 Paolo D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 125.

7 Ivi, p. 127. Si specifica che D'Angelo estrapola questo passaggio da Johann-Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Insel, Leipzig 1981, I, pp. 243-244. Inoltre cfr. *infra*, nota 9.

8 Cfr. D'Angelo, *op. cit.*, p. 126.

9 Ivi, p. 125. D'Angelo fa notare che, benché la recensione fosse anonima (e non fosse neanche di mano propria di Goethe, bensì di Adolf Friedrich Karl Streckfuss, suo stretto collaboratore), le idee espostevi fossero in perfetta linea a quelle dell'autore del *Faust*.

10 Ivi, p. 126. La lettera di Manzoni, senza data, risale alla primavera del 1829. In merito, si veda D'Angelo, *op. cit.*, p. 133, nota 8.

Ma quando Goethe giunge al terzo tomo dell'opera i toni cambiano, e si accrescono i sospetti nei confronti dello scrupolo storico che Manzoni nutre per la realtà in cui ambienta scene e situazioni del proprio romanzo:

> Le dicevo che in questo romanzo lo storico viene in aiuto al poeta, ma ora trovo che lo storico ha giocato un brutto tiro al poeta, perché il signor Manzoni si spoglia della veste del poeta e per un buon tratto ci sta dinanzi come nudo storico. Questo succede nella descrizione della guerra, della carestia e della pestilenza, *cose che già di per se stesse sono di carattere respingente e che nei dettagli circostanziati di una rappresentazione aridamente cronachistica diventano insopportabili* [...] Se Manzoni avesse avuto vicino un amico che lo consigliava, avrebbe potuto ben facilmente evitare questo errore. *Ma egli aveva, come storico, un rispetto troppo grande per la realtà.* Questo accade già nelle sue opere drammatiche, dove però aiuta il fatto che egli fornisce la materia storica superflua sotto forma di note. In questo caso però non si è saputo aiutare e così non è riuscito a staccarsi dalla materia storica. Ciò è molto strano, perché appena tornano in campo i personaggi del romanzo, il poeta torna in piena gloria e costringe anche noi a tornare all'usuale ammirazione.[11]

Procedendo da questa lettura, D'Angelo individua ciò che Goethe formula in merito ai problemi che si presentano all'estetica manzoniana, e vede la medesima parabola compiuta in questo senso già da Schiller, il quale avrebbe ovviato alla ricaduta esclusiva sulla storia per mezzo della filosofia, coadiuvandola alla prima: mentre Manzoni si è appoggiato solamente alla storia, afferma Goethe, il *Wallenstein* di Schiller ha saputo sincronizzare in maniera armoniosa i saperi, avvalendosi di storia, filosofia e poesia.[12]
Come possiamo notare, la lettura di Goethe rispetta le suddivisioni dei generi, e soprattutto le distinzioni tra saperi; i quali, una volta si intreccino tra loro, i primi due elementi non devono ostruire il risultato ultimo dell'opera d'arte, in quanto creazione poetica e immaginativa. La ritrosia principale di Goethe riguarda quindi l'inflazione del tasso di storicità a discapito della componente dell'immaginazione, con inevitabili necessità da parte di Manzoni di voler giustificare a ogni costo l'attendibilità della sua opera, così che egli finisce per soffrire un sovrappiù di storia.[13]

Se la lettura di Goethe risulta, nella ricezione de *I promessi sposi*, più o meno aperta a un orizzonte d'attesa che ha saputo modellarsi nel corso delle esperienze letterarie e delle correnti artistiche lui coeve, quella di Ugo Foscolo si rivela invece molto più radicale.
Per introdurre a questa divergenza, D'Angelo fa riferimento a una precisa occasione editoriale: si tratta della pubblicazione in volume nel 1826 delle tragedie di Manzoni, accompagnate dalla traduzione italiana della *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*,

11 Ivi, p. 127, corsivi nostri.

12 Per la contestualizzazione e l'approfondimento della concezione estetica e artistica di Schiller rispetto a Goethe e al *Wallenstein*, si rimanda a Friedrich Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Abscondita, Milano 2024, a cura di Elio Franzini.

13 In questa sede, vale la pena rendere conto di un'altra riflessione di Goethe, estratta ancora una volta dai dialoghi col suo collaboratore Eckermann, che è anche una vera e propria dichiarazione di poetica, per cui cfr. D'Angelo, *op. cit*., p. 128: A Manzoni non manca nient'altro se non il fatto che egli per primo non sa quale buon poeta egli sia e quali diritti gli spettino in quanto tale. Ha fin troppo rispetto davanti alla storia e, per questo motivo, inzeppa volentieri i suoi lavori di discussioni mediante le quali vorrebbe dimostrare quanto è rimasto fedele ai singoli fatti della storia. Ora, i fatti che racconta possono essere storici, ma i suoi personaggi non lo sono, altrettanto poco quanto lo sono il mio Toante e la mia Ifigenia [...] E a che cosa servirebbero i poeti, se volessero semplicemente ripetere la storia raccontata dagli storici? Il poeta deve procedere oltre e, per quanto possibile, deve darci qualcosa di più alto e di migliore.

risalente al 1820.[14] Foscolo reagisce nello stesso anno, esplicitando la propria posizione in chiave antitetica nello scritto intitolato *Della nuova scuola drammatica in Italia*, dal quale si evince che al bersaglio letterario di Manzoni si affianca anche quello di Goethe. Ecco che, all'interno della triade, Foscolo rappresenta un autore centrifugo rispetto alle analisi di poetica che emergevano dall'epistolario manzoniano: la sua avversione infatti, si dimostra essere per la teoria letteraria in genere, in piena coincidenza alle pretese egemoniche ed estetiche della linea romantica europea.[15] Come è evidente, per egli lo storico, il critico e il poeta sono tre figure fatalmente separate tra loro, e la commistione di queste vesti disciplinari in un unico interprete corrompe la causa ultima dell'opera d'arte – in tal senso, la sua posizione si avvicina a quella di Goethe. Ma facendo valere in assoluto i diritti che spettano al poeta in quanto tale, soprattutto a differenza dello storico, Foscolo non perdona la pretesa di voler distinguere nettamente la realtà storica dall'invenzione poetica, come D'Angelo sottolinea:

> Senza alterazioni e *finzioni* non si può fare poesia; ma neppure si può salvare la storia se, invece di incorporarla alle finzioni poetiche, in modo che a rigore non siano più distinguibili, si pretende al contrario di mantenerle sempre separate, di maniera che chi legge possa discernere l'inventato e il reale […]. Se l'artista vuole salvare la verità storica di quello che racconta, farà perdere alle proprie opere la qualifica di *creazioni* e immiserirà la propria immaginazione, aggiungendole nuovi ceppi ben più pericolosi delle tradizionali unità di luogo e di tempo, che pure il sistema storico rifiuta come inutili impedimenti.[16]

Se per il poeta di Zante dunque, la capacità della poesia consiste nella convergenza di finzione e storia fino alla totale indistinzione delle due per mezzo dello strumento illusorio proprio della letteratura – tale da ricercare un ordine diverso di verità secondo l'esperienza della realtà da cui si parte per ampliarla e rafforzarla, senza giustificare scrupolosamente l'intento letterario alla luce della realtà storica ed effettiva –, per Manzoni la questione si complica a causa della volontà di separare i due fenomeni, divenendo l'uno il pericolo dell'altro pena la loro compresenza all'interno dell'opera. E sulla scia dell'impostazione teorizzata da Goethe e acuita da Foscolo, conclude D'Angelo:

> Insomma, Manzoni ha finito per fare il contrario di quel che ogni artista dovrebbe fare. Invece di mescolare verità e finzione sino a renderle irriconoscibili, pienamente immedesimate l'una

14 Cfr. Manzoni, *op. cit.*, pp. 1053-1127.

15 Vale la pena – per mettere ancor più a fuoco la posizione foscoliana – soffermarci su un passaggio esemplare ai fini della nostra analisi, in controluce alla teoria letteraria manzoniana, da Ugo Foscolo, *Della scuola drammatica in Italia*, liberamente consultabile presso il seguente link: http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001668 (ultima consultazione 12/06/2025): […] La critica letteraria, alla stretta de' conti, segnatamente sulle opere drammatiche non serve che alla vanità de' drammaturgi o metafisicanti, o pedanteggianti. Gli uni spaziando nelle regioni nuovissime trascendentali del Sublime, del Grande, e del Bello Ideale; gli altri accosciati ed immobili sotto l'ombra dell'antichità ad ascoltare que' frammenti d'oracoli chiamati Poetica d'Aristotile, e spiegarli e inculcarli in mille maniere. Gli uni e gli altri pur nondimeno s'accordano a incominciare e conchiudere con la sentenza: *che la poesia dev'essere imitazione della natura*. Or la parola di imitazione fu ella mai ben definita i e quella di natura può ella essere mai definibile? Pur da che senza queste due parole non v'è criticismo, le impiegheremo, e senza assumerci di dichiararle, l'applicazione che ne faremo dichiarerà non foss'altro in che senso noi le intendiamo. Però comincieremo dall'osservare a' poeti, che se non faranno mai le parti di critici su le loro proprie opere, imiteranno, almeno in ciò, la Natura. La Natura lavora, matura e abbellisce ogni sua creazione invisibilmente, e la fa sorgere perfetta e ammirabile quasi in un subito; e il secreto delle sue operazioni accresce la istantaneità, la forza, e la meraviglia degli effetti ch'essa produce. Chi non sente che in questo mistero consiste la gloria tutta della Natura, e che s'ella ci mostrasse le sue leggi, le cagioni d'esse, il processo e i mezzi ch'ella adopera, nè l'Universo immenso quant'è, nè Sole, nè Stella, nè l'Oceano, ci desterebbero mai meraviglia? In questo dunque il poeta vero cominci a imitar la Natura.

16 D'Angelo, *op. cit.*, p. 131.

> nell'altra, e quindi cooperanti tra loro per creare la poesia, le ha armate l'una contro l'altra, in modo che esse si danneggiano reciprocamente.[17]

Tirando le somme del presente contributo, a seguito della nostra analisi non resta altro che da chiederci: se non si può essere indifferenti rispetto a questo enorme problema interpretativo che mette in discussione i presupposti della ricerca letteraria, è possibile subire meno che integralmente la portata del traguardo cui giungono *I promessi sposi* e, di conseguenza, l'intera estetica manzoniana, oppure è necessario adattarvisi senza alcuna riserva? E qualora si decida di non accettarla: possiamo continuare a concepire la letteratura in senso monolitico, trascurando le altre posizioni in campo, avvalendosi esclusivamente dell'invenzione per legittimare un'autonomia assoluta che la letteratura deterrebbe nei confronti della realtà complessivamente intesa? Tra queste due istanze, non è possibile trovare un equilibrio che apporti nuova linfa eremeneutica alla progettazione di opere letterarie affinché siano all'altezza dei tempi?
In conclusione, pare urgente ribadire che, se la posizione manzoniana apre ampie possibilità alla creazione dell'opera secondo specifiche controindicazioni, essa ne mette appunto in dubbio di altrettante che garantivano svolgimento, prassi, estetica e ricerca sulla scorta di una nozione di letteratura in senso forte, verticale, ora depotenziata da quella che in questa sede denomineremo *fobia dell'immaginazione*: per noi contemporanei, cosa si trova oltre questa paura?

Leonardo Bachini (568736)
LM-14 (Università di Pisa)
l.bachini1@studenti.unipi.it
Relazione finale pre-esame:
Letteratura italiana
(Professor Alberto Casadei)

17 Ivi, pp. 132-133.

Bibliografia

Alighieri, Dante, *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano 2020

D'angelo, Paolo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, Bologna 2013

Eckermann, Johann-Peter, *Gespräche mit Goethe*, Insel, Leipzig 1981

Goethe, Johann Wolfgang von, Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, con uno scritto di Martin Wlaser, Mondadori, Milano 2013

Goethe, Johann Wolfgang von, *Viaggio in Italia*, De Agostini, Novara 1982

Graf, Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Chiantore, Torino 1945

Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, in collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti), BUR, Milano 2021

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi. Con le illustrazioni originali di Francesco Gonin*, Mondadori, Milano 2012

Manzoni, Alessandro, *Tutte le opere*, vol. II, Società Editrice Italiana, Roma 1965

Schiller, Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Abscondita, Milano 2024

Sitografia

www.casadelmanzoni.it: *Tre domande su Manzoni agli scrittori di oggi. Edoardo Albinati, Nicola Lagioia, Michela Murgia, Laura Pariani, Antonio Scurati*, «Annali Manzoniani», terza serie, N. 1, 2018: https://www.casadelmanzoni.it/content/annali-manzoniani-n-1-2018?language=it (ultima consultazione 7/06/2025)

www.bibliotecaitaliana.it: Ugo Foscolo, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, 1826: http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001668 (ultima consultazione 12/06/2025)